Para una literatura nacional popular*

I

Desde hace un par de años, dentro y fuera de nuestro país, comienza a hablarse, entre el público y la crítica informados, de una resurrección «milagrosa» de nuestra novela. A primera vista pudiera creerse que es así y, en verdad, no faltan buenas razones para afirmarlo. Por primera vez, desde hace muchos lustros, el público español vuelve a interesarse por la producción de sus escritores. La proliferación de los concursos literarios –entre otras varias causas– ha favorecido la creación de un mercado interior –inexistente años atrás por razones que luego explicaré–, y he aquí que, tras un largo paréntesis de olvido, nuestros novelistas empiezan a ser conocidos y jaleados por los diarios y revistas extranjeros.

El hecho es innegable e invita a la reflexión. Después de un período de indiferencia durante el cual el público español buscó su literatura en Inglaterra, Francia, Alemania o Estados Unidos, diversos síntomas anuncian *un retorno a las fuentes literarias nacionales consideradas por él, hasta entonces, como más extranjeras que las mismas literaturas extranjeras –inglesa, francesa, alemana–, en las que se abastecía y alimentaba.*

Desaparecidas del mercado nacional, por motivos que no son del caso, las obras de Galdós (exceptuando, claro está, *Los episodios nacionales*) y de Baroja –y, asimismo, las de Blasco Ibáñez, Pedro Mata, Vargas Vila y Felipe Trigo–, Maurois, Bahring, Morgan, Stefan Zweig, Lajos Zilahy, asumie-

* El presente artículo apareció en la revista *Ínsula*, en el número 146, de enero de 1959. Como observará el lector, uno de sus epígrafes, concretamente el II, reproduce ampliado el capítulo «Ortega y la novela», escrito en 1958 y aparecido al año siguiente en el volumen *Problemas de la novela*, que también se incluye en este volumen. *(N. del E.)*

ron sin resistencia, a falta de competidores, las funciones de proveedores, intelectuales y literarios, del lector español, reclutado, en su mayoría, entre las clases media y pequeña burguesa. En este sentido puede hablarse, en términos rigurosos, de una colonización cultural francesa, inglesa, americana y alemana sobre el público medio español en lo que al campo de la novela se refiere y, por ello mismo, me parece perfectamente aplicable al caso la observación de Antonio Gramsci sobre la literatura italiana de treinta años antes.

«En Italia –escribía en *Letteratura e vita nazionale*– existe un divorcio entre el público y los escritores. Y... el público busca su literatura en el extranjero porque la siente más suya que la llamada nacional. En este hecho se plantea un problema nacional esencial. Pues si bien es cierto que cada siglo, o fracción de siglo, tiene su literatura, no es siempre verdad que esta literatura se produzca en la misma comunidad nacional. Cada pueblo tiene su literatura, pero ésta puede venirle de otro pueblo; es decir, el pueblo, en una palabra, puede sufrir la hegemonía intelectual y moral de otros.»

Ningún análisis resumiría con mayor claridad la situación. Desde el final de la guerra civil hemos sufrido –como décadas antes Italia– una hegemonía intelectual y literaria extranjera. El lector español de novelas buscaba –y busca aún– en las obras extranjeras, más que en las de sus propios paisanos, la satisfacción de sus necesidades sentimentales y morales, la respuesta a sus preguntas y a sus dudas. Que se me objete que el nivel de esta literatura extranjera –la de los Bromfield, Maugham, Zweig, Zilahy– es tan o más bajo que el de la producida por los autores nacionales no quita un ápice de valor al hecho en sí. El éxito comercial de una literatura, aun el basado en la simple explotación –falsificación– mecánica de los llamados «gustos populares», indica, en cualquier caso, cuáles son los sentimientos e ideas predominantes entre la masa de lectores que se vuelcan sobre ella. Por espacio de casi veinte años, los Zweig, Maugham, Zilahy, han respondido a estos sentimientos e ideas y, por esta causa, han dominado el mercado nacional, con preferencia a los propios novelistas españoles.

Sería demasiado sencillo explicar este fenómeno, como hacen muchos, atribuyéndolo al esnobismo o a la falta de educación y sensibilidad del público. Pero tal explicación no podría contentarnos. Si a lo largo de cuatro lustros el lector español ha leído las novelas de los autores franceses, ingleses, alemanes y americanos, en vez de leer las de sus compatriotas, el hecho no muestra sólo que se siente más cercano a la temática de los novelistas extranjeros que a la de los suyos propios: muestra también que éstos no han sabido responder a sus necesidades y aspiraciones, que se han alejado de los problemas de la vida nacional y se han encerrado en una concepción literaria clasista y egocéntrica. Su responsabilidad podría resumirse en esto: en una abdicación de sus deberes frente al público lector que, abandonado a su suerte, sin voz que exprese sus sentimientos y responda a sus preguntas, se ve obligado a buscarla en la literatura de otros países, sometiéndonos de este modo, como dice Gramsci, a la colonización, a la «hegemonía» extranjera.

Este período, como hemos señalado al principio, está en vías de liquidación y, lentamente, el público español vuelve a interesarse por su novela. Numerosos críticos han comentado ampliamente el viraje, pero ninguno, hasta ahora, ha intentado explicar sus causas. La empresa no es fácil ni mucho menos: consciente o inconscientemente el novelista y el público españoles han iniciado una aproximación salvadora, y a tientas –casi diría a ciegas– comienza a establecerse entre ellos un diálogo mediante el cual el público se esfuerza en expresar sus necesidades al escritor y éste, sin conocerlas bien aún, pero intuyéndolas confusamente, se aplica a darle satisfacción en la medida de sus fuerzas.

El diálogo es difícil, pues la eliminación de algunos obstáculos que impiden este acercamiento no depende –al menos directamente– del público ni del escritor: forman parte de una situación histórica peculiar y obedecen, por tanto, a una necesidad mecánica meramente externa. Otros, sin embargo, provienen de determinadas concepciones puramente intelectuales, y contra ellos el escritor consciente de sus responsabilidades debe movilizar toda su artillería.

Tales concepciones –más o menos claras, más o menos formuladas– las encontramos entreveradas en todos los órdenes de la vida cultural del país –críticas, ensayos, libros, revistas–, y, para distinguirlas, de algún modo, las clasificaré en dos grupos principales o gavillas: una, con las teorías derivadas de la tesis orteguiana de la deshumanización del arte, y, otra, con las hijuelas de la concepción nacionalista que se impuso entre nosotros a consecuencia de la guerra.

Al limitarme a estudiar estas dos tendencias no pretendo agotar, como es natural, el análisis de las doctrinas estéticas que se oponen a la *reconciliación* de Público y Autor –es decir, a la formación de una literatura verdaderamente nacional–, pero sí señalar y precisar los fallos y errores de las dos concepciones que, a mi juicio, la impiden más eficazmente, y con armas distintas, por no decir opuestas.

Entre ellas, quisiera encontrar un camino, merced al cual Lector y Autor, dejando de buscarse ciegamente, pudieran estrecharse la mano. El porvenir de la novela española depende de este necesario encuentro, y con tal intención –ambiciosa, lo sé– ha sido escrito este ensayo.

II

En 1958, cuatro lustros después de la guerra civil, disponemos ya de la perspectiva suficiente para analizar, con cierto rigor, la producción literaria de la anteguerra. Después de haber dominado la escena durante varias décadas, dos generaciones de escritores –la modernista y la de la Dictadura– han entrado progresivamente en la historia (Ortega, D'Ors, Jarnés) y la obra de los supervivientes (Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, etc.) aparece demasiado hecha, su posición espiritual es demasiado definida, para considerarla susceptible de evoluciones ulteriores.

Durante muchos años, por ejemplo, la obra de Ortega y Gasset fue objeto de estériles polémicas entre sus detractores y partidarios. La injusticia y mala fe de ciertos ataques llevaba a muchos a defenderla con una pasión que excluía el juicio crítico. El pensamiento orteguiano no había concluido aún su ciclo histórico y la objetividad era poco menos que imposible, por falta de perspectiva.

Actualmente, con el retroceso de que disponemos, se puede analizarlo, por primera vez, como expresión ideológica de una determinada estructura histórica y disipar de este modo el equívoco.

Dejo a los estudiosos de la filosofía la ardua tarea de desmenuzar los ingredientes teóricos, sociales y humanos de la cuantiosa y, en muchos aspectos, admirable obra del autor de *La rebelión de las masas*, no sin dejar constancia, antes, del hecho innegable de que, ésta, se ha beneficiado largo tiempo de un malentendido, fruto de la situación peculiar creada por la guerra, y de que incluso sus adversarios más acérrimos han encontrado en ella, en alguno de sus supuestos sociales, un terreno de fácil entendimiento, más allá de toda su crítica.

Ahora, muerto Ortega y Gasset, y extinguida, o en vías de extinción, la polémica que, en vida, provocaba su obra, voy a intentar establecer, en lo que al campo de la literatura se refiere, el balance de los errores y consecuencias del orteguismo.

En sus *Ideas sobre la novela*, en *La deshumanización del arte*, Ortega elabora una teoría sobre la creación artística cuya influencia entre los escritores modernistas y la generación de la Dictadura se revela, a primera vista, importante.

«Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética» (*La deshumanización del arte*, pág. 358, O. C. III). «La realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial!» (íd., pág. 366). «El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe» (íd., pág. 371). O aún con mayor claridad: «¡Cómo voy a interesarme por los destinos imaginarios de los personajes si el autor me obliga a enfrentarme con el crudo problema de mi propio destino político o metafísico! El novelista ha de intentar, por el contrario,

anestesiarnos para la realidad dejando al lector recluso en la hipnosis de una existencia virtual» (*Ideas sobre la novela*, pág. 411, O. C. III).

El arte es, pues, según Ortega, un juego gratuito propio de aristócratas, una «faena para espíritus de rara selección».[1] Para el escritor: los hechos y sucedidos mediocres de la vida corriente carecen de interés. «Divino sonámbulo –escribe–, el novelista debe contaminarnos con su fértil sonambulismo».[2] El artista ha de dirigirse a las minorías. En una palabra: debe deshumanizar el arte.

Desterrados los problemas de orden concreto, las preocupaciones de índole social y humana, la novela –propone Ortega– debe tender a una pureza difícil, alejada de la vida real y sus vulgaridades.

Antes de analizar las consecuencias prácticas de su teoría conviene precisar que tal concepción aristocrática y minoritaria del arte no es específicamente orteguiana. En esta misma época –los llamados «felices veinte» en otros países de Europa, como Francia e Italia–, la novela, como testimonio o propuesta de una determinada realidad, era objeto, asimismo, de encarnizados ataques. El idealismo histórico de Croce negaba toda importancia a los problemas concretos, cotidianos. Valéry escribía su antinovela *Monsieur Teste*, y Giraudoux y Morand inventaban un universo sutil, refinado, precioso. Un mismo desprecio abarcaba novela y pensamiento, considerado éste como vínculo y sostén de la prosa. Pero es a Ortega, sin duda, a quien corresponde el mérito de haberla formulado con mayor precisión en unos párrafos que no resisto la tentación de transcribir y que pudieran constituir muy bien la clave de toda su estética.

«Durante siglo y medio, el "pueblo", la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinski o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como "solo pueblo", mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del

1. *Ideas sobre la novela*, pág. 416.
2. *Idem*, pág. 413.

proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los "mejores" se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra muchos.

»Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión. La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina referente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar...

»Si la cuestión se plantea en política, las pasiones suscitadas son tales que acaso no es aún buena hora para hacerse entender. Afortunadamente, la solidaridad del espíritu histórico a que antes aludía permite subrayar con toda claridad, serenamente, en el arte germinal de nuestra época, los mismos síntomas y anuncios de reforma moral que en la política se presentan oscurecidos por las bajas pasiones».[3]

La nitidez del pensamiento orteguiano no admite aquí ningún error interpretativo. Dando forma a la estética naciente de su época, el autor de *La rebelión de las masas* profetiza, asimismo, sobre el arte y la novela del futuro: divino sonámbulo, espíritu de rara selección, ser egregio, el novelista pertenece a «los mejores», y debe escribir para ellos.

Pero –cabe preguntarse– ¿y los «peores», los meros ingredientes de la estructura social, materia inerte del proceso histórico, factores secundarios del cosmos espiritual, esos veintitantos millones de españoles, en suma, a los que «el delicioso fraude del arte» deja indiferente y para los que «los filones secretos» del alma han sido un lujo que no han podido pagarse, dónde los deja Ortega? Inútilmente buscaremos una respuesta. El filósofo no dice absolutamente nada.

El resultado de tal concepción –podemos proclamarlo ya, desapasionadamente– se traduce en una literatura esteticista

3. *La deshumanización del arte*, páginas 355-6.

y egocéntrica, ajena por completo a la realidad contemporánea. Durante los años veinte –época del magisterio de Ortega y *Revista de Occidente*– en España –y no sólo en ella– se consuma definitivamente el divorcio entre el escritor y la sociedad, iniciado en décadas anteriores. La novela pierde sus contornos nacionales y se torna aséptica, cosmopolita, hermética.

Las novelas de Giraudoux y Paul Morand, por ejemplo, difieren apenas de las que, entre nosotros, escribían Jarnés y Gómez de la Serna. En unas y otras encontramos la misma negación de lo real, idéntica prosa elaborada e ingeniosa, la misma deshumanización, en suma, que reclamaba Ortega.

Olvidando que sólo siendo nacional adquiere una literatura interés universal, los escritores modernistas pretendieron universalizarse, desnacionalizándose. La consecuencia –difícilmente habrá quién me contradiga– es un común denominador de vaciedad, amaneramiento, hermetismo y monotonía.

Mientras Galdós y Baroja reflejan la vida española del siglo XIX y de comienzos del XX, los libros de Miró, Benjamín Jarnés, Pérez de Ayala, no reflejan absolutamente nada. Con ellos, la antigua comunión entre el autor y su público se desvanece. Los escritores se dirigen sólo a una elite –«A la minoría, siempre»– y, excluido de la vida espiritual, el pueblo se barbariza.

Así, es fácil observar después de Baroja –último novelista español que mantuvo contacto con el público– el desarrollo paralelo de dos literaturas: una popular y folletinesca, demagógica y embrutecedora; otra, deshumanizada y formal, minoritaria y esteticista. *Desde entonces, dos categorías de escritores se dirigen a dos públicos distintos. El nacimiento de la novela-ensayo, de la novela-greguería, consagra el triunfo del folletín. El refinamiento de un Jarnés, de un Pérez de Ayala, trae consigo la explotación barata de lo «popular» de un Insúa, un Pedro Mata, un Felipe Trigo.*

Al cabo de más de treinta años de distancia, puede afirmarse que las consecuencias de la teoría orteguiana de la deshumanización del arte han sido incalculables y que sus efectos pesan, todavía, sobre la vida cultural del país. Pues mientras

en Francia, por ejemplo. la novela de los años treinta entronca con la línea realista de Zola y Balzac, reanudando el contacto interrumpido por los novelistas estetas, en España, la situación creada por la guerra ha perpetuado –como veremos luego–, e independientemente del fenómeno orteguiano, el peligroso divorcio entre el escritor y la sociedad.

Como en otros terrenos, un acuerdo mas profundo que la hostilidad de fachada ha unido en un mismo campo a enemigos y discípulos del maestro, y una literatura neutra, alejada de la vida, continúa proliferando, respaldada por la ignorancia del público y el conservadurismo de la crítica.

Salvo raras excepciones, los jóvenes novelistas no han estado a la altura de su misión. Las obras de algunos son leídas por el pueblo, pero no se dirigen a él. Y las que se dirigen a él –consecuencia paradójica de tantos años de abandono– no suelen ser leídas.

Tal situación impone una revisión total de nuestra idea de literatura. Para volver a ser universal, nuestra novela debe ser nacional y popular. Para reanudar su contacto con el público ha de esforzarse en reflejar la vida y problemática del hombre español contemporáneo, tal como hicieron, en su día, Baroja, Galdós y los grandes maestros de la picaresca.

Ni una cosa ni otra pueden conseguirse, si no es volviendo resueltamente la espalda a las teorías orteguianas. *Hay que humanizarse, o perecer.* En lugar de aspirar a una revolución estética como sus colegas del año veinte, el novelista debe tener presente el aforismo de que *también la verdad es revolucionaria.*

III

Hemos analizado, hasta ahora, una de las dos concepciones que, a mi modo de ver, más eficazmente han contribuído a la consumación del divorcio entre el novelista y la sociedad, allanando el camino al proceso de «colonización» cultural que antes denunciábamos. A decir verdad, y para ser justos, debemos señalar que la influencia del orteguismo tuvo su apogeo durante el período de la dictadura: un somero exa-

men de la producción novelesca desarrollada en los años de la República muestra, sin lugar a dudas, que, de no haber mediado el conflicto, su ciclo histórico podía darse por terminado.[4] Más de un crítico ha llamado la atención sobre el hecho de que, mientras en las décadas que precedieron a la guerra civil hubo un neto predominio de literatura puramente lírica –la poesía– sobre la narrativa –de contenido social o, simplemente, humano–, hasta el punto de que los novelistas –Jarnés es un buen ejemplo de ello– parecían envidiar el hermetismo y «pureza» de los poetas, a partir de la guerra civil, y cada vez de un modo más acusado, asistimos a un movimiento de signo contrario, esto es, al predominio de los valores sociales y humanos sobre los estrictamente líricos, siendo, por una curiosa paradoja, los poetas los primeros en irrumpir en un campo reservado hasta entonces a dramaturgos y novelistas, con la llamada poesía «comprometida» o testimonial.

En estos últimos años, en efecto, el orteguismo ha seguido siendo un enemigo peligroso de la reconciliación Pueblo-Autor, pero no ha sido el enemigo principal. Una concepción enteramente distinta –de marcado cariz nacionalista– debía hacer suyos muchos de los argumentos utilizados aquí contra él, reivindicando, asimismo, una literatura esencialmente nacional. La similitud de puntos de vista, en lo que a la crítica del orteguismo se refiere, podría inducir a muchos a confusión y, por tal motivo, en vez de proceder a un estudio detallado de la misma, trataré de fijar, antes, las diferencias existentes entre dicha concepción *nacionalista*, y lo que debe ser una literatura *nacional-popular*.

Éstas pueden cifrarse en el hecho de que, mientras una literatura nacional-popular aborda, sin prejuicios de ninguna clase, la problemática del hombre contemporáneo y trata de recoger y reflejar sus sentimientos y aspiraciones mediante una espontánea confrontación con la realidad, en la concepción nacionalista de un Eugenio Montes, de un Ernesto Gi-

4. Prueba de ello, las tentativas novelescas, no siempre afortunadas, es verdad, de un Ramón J. Sender o un Carranque de Ríos.

ménez Caballero, *tal confrontación con la realidad no es jamás espontánea: obedece a una selección arbitraria de lo que es «genuinamente» nacional e implica la mutilación sistemática de todos los valores excluídos de la misma.*

Así, hay escritores para quienes la palabra España, por ejemplo, evoca la camisa de Isabel la Católica, las guerras de Flandes, la evangelización de América o el Concilio de Trento. Para tales escritores, existe una imagen del español, forjada por nuestros clásicos del Siglo de Oro, definitiva e inmutable. El mismo sustantivo «español» lleva consigo una adjetivación igualmente cristalizada y eterna: espiritual, místico, quijotesco o gallardo; un español que no reúna estas cualidades no es, pura y simplemente, español, y merece, en el mejor de los casos, un discreto y piadoso silencio.

Este ejemplo –elegido entre otros mil– nos permite señalar como rasgos fundamentales de la concepción nacionalista: 1) *La explotación frecuente de temas del pasado, extraídos, las más de las veces, de páginas gloriosas de nuestra historia:* Don Ramiro el Grande, La otra vida del Capitán Contreras, *etc.* 2) *El de encarar el presente mediante un esquema selectivo que cercena la realidad conforme a un esquema previo, es decir, de acuerdo a una concepción anquilosada del pasado:* defecto en el que incurren el cincuenta por ciento de nuestras novelas. Esta concepción no es necesariamente patriótica o espiritual, como algunos podrían suponer. A menudo, el arte nacionalista adopta disfraces de signo contrario –llámese tremendismo, costumbrismo, folklorismo, etc.–, donde a una visión optimista y rosada de las cosas sucede otra fatalista y negra. En los dos casos, la falsificación de la realidad es la misma y el pueblo retratado por algunos autores, más que un pueblo real, con sus problemas, sus esperanzas y sus cóleras, parece un artificioso decorado de cartón, cuando no un coro de tragedia griega.

No basta, pues, enarbolar una bandera nacional para combatir las tesis orteguianas. Las reacciones novelescas de tendencia nacionalista disfrazan, asimismo, la realidad y no responden en modo alguno a los sentimientos y aspiraciones de nuestro pueblo. Como afirmábamos al principio, son más extranjeras para él que las propias novelas extranjeras, y, al igual

que las obras de los escritores modernistas, son directamente responsables de nuestra decadencia cultural.

Por eso, ahora, en el momento en que se vislumbran los síntomas de un intercambio fecundo entre la sociedad y el escritor, se impone, por parte de éste, al mismo tiempo que una crítica severa de la tradición, una confrontación con la realidad libre de esquemas, determinada tan sólo por su deseo de modificarla y transformarla. Únicamente así responderá el escritor a los sentimientos y aspiraciones del pueblo y, restablecido el circuito de comunicación, estará en medida de crear una literatura verdaderamente nacional y popular que ponga fin al proceso de colonización cultural que, por espacio de tres décadas, hemos venido sufriendo.

ÍNDICE